

Violencia y memoria en Milan Kundera

Marta Tafalla

Universitat Autònoma de Barcelona

Marta.Tafalla@uab.es

Resumen

Partiendo de la filosofía de la memoria de T. W. Adorno, este artículo defiende la tesis de que la literatura tiene una mayor capacidad que la historia o la filosofía para explicar en qué consisten los regímenes totalitarios y para salvaguardar la memoria de sus víctimas. Con este propósito, toma como ejemplo la literatura del escritor checo Milan Kundera y analiza algunas de sus obras, especialmente *El libro de la risa y el olvido*, *La insoportable levedad del ser* y su ensayo *El arte de la novela*.

Palabras clave: totalitarismo, violencia, memoria, literatura, Kundera, T. W. Adorno.

Abstract. *Violence and Memory in Milan Kundera*

Starting from the philosophy of memory by T. W. Adorno, this article states the thesis that literature is a better form than history or philosophy of giving an account of totalitarianism and keeping the memory of his victims, because its capacity of focusing on the individual. With this purpose, it analyses as an example the literature by the Czech writer Milan Kundera, and discusses his works *The Book of Laughter and Forgetting*, *The Unbearable Lightness of Being* and also his non-fiction book *The Art of Novel*.

Key words: totalitarianism, violence, memory, literature, Kundera, T. W. Adorno.

Existe un ámbito de la reflexión filosófica creado por la confluencia de la ética y la estética que, si bien está situado de forma marginal respecto a cada una de ellas, resulta de una extraordinaria fertilidad, como lo demuestra que desde él se planteen algunas de las cuestiones más interesantes de la filosofía y se generen productivas discusiones. Una de esas preguntas es la que quiero abordar aquí. Sin embargo, el debate que abre es tan vasto y complejo, y los

1. Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *La historicidad de la experiencia estética: hacia un cambio de paradigma* (HUM2005-05757/FISO).

textos que lo componen tan numerosos, que resulta casi imposible intentar siquiera ofrecer una visión panorámica de las ideas y de los argumentos con que se están ofreciendo respuestas. La pregunta a la que me refiero es aquélla que se cuestiona qué puede hacer la literatura ante la violencia, si tiene algún modo de oponerse a ella, de impedirla, si puede ayudarnos a comprenderla y, por tanto, a combatirla, si es eficiente como denuncia, si puede contribuir a educar a las personas en una cultura de la no-violencia, o si sirve incluso para ofrecer a las víctimas alguna forma de justicia. Ése es un tema tan antiguo como la literatura misma, pero intensamente revitalizado en los últimos años con el estudio de la ya denominada «literatura de la memoria», esa literatura que rescata el recuerdo de las víctimas de los diferentes regímenes totalitarios que asolaron Europa en el siglo pasado y que se ha convertido en un género literario en sí mismo, que ha acabado acogiendo también todas aquellas manifestaciones literarias que, de un modo u otro, recuperan historias de injusticias silenciadas por el relato oficial de la historia. Es ése el marco en el que voy a situarme, para analizar un único caso. Mi intención es tomar como punto de partida las intuiciones de Adorno sobre el papel de la literatura ante la violencia, y explicarlas en referencia no a uno de los autores que él habría puesto como ejemplo, sino a un autor que no llegó a conocer, pero con el que comparte ideas, actitudes y apreciaciones. Ese autor es Milan Kundera.

I

Si Adorno dedicó buena parte de su filosofía a analizar la cuestión de la violencia, y de la violencia más ambiciosa y pretenciosa de todas, la que está al servicio del ideal de dominio absoluto de un régimen totalitario, no fue por una elección autónoma y racional. Al contrario, a Adorno, por así decir, el tema se le precipitó encima. Adorno era un joven aspirante a compositor y filósofo, que acababa de conseguir una plaza de profesor en la Universidad de Frankfurt, cuando, en 1933, el gobierno de Alemania quedó en manos del partido nacionalsocialista. La velocidad con que el nuevo régimen convirtió Alemania, en pocos meses, en una máquina de guerra y una gran fábrica de horror, tortura, explotación y muerte, no dejó a Adorno la menor de las elecciones. Mientras abandonaba un país que consideraba suyo pero que no le reconocía como ciudadano, y reconstruía su vida en el exilio, se encontró con la necesidad, con la urgencia, de analizar lo que estaba sucediendo. Desde entonces, Adorno ya no sólo se dedicó a repensar los problemas de siempre que sostienen la historia de la filosofía, o a contribuir a forjar nuevas disciplinas como la filosofía de la música, sino que todo su pensamiento quedó marcado por el enfrentamiento con ese objeto de la reflexión que le cayó encima: la violencia totalitaria.

Su intento de explicar el totalitarismo, la forma extrema de dominio, como la consecuencia inevitable de una historia de la humanidad donde el dominio de unos sobre otros, sobre sí mismos y sobre la naturaleza no ha hecho más

que aumentar progresivamente, lo llevó a intentar comprender las raíces de esa voluntad de dominio que ha marcado nuestra historia. Como es bien sabido, Adorno atribuyó el origen de ese dominio a una mala racionalidad, y señaló el camino alternativo de una racionalidad mimética. Pero lo que nos interesa más aquí, es que en su intento de comprender las formas en que se ejerce el dominio, Adorno rescató un antiguo conocimiento cultivado y transmitido por la tradición judía, para mostrar que toda forma de dominio de unos individuos sobre otros, o sobre sí mismos, o sobre la naturaleza, comienza siempre por la forma de dominio más fundamental, el dominio del tiempo. Someter a otros no es sólo someter sus cuerpos, controlar sus acciones, imponerles lo que deben decir, sino sobre todo someter su tiempo. El dominio del otro alcanza su éxito completo cuando el tiempo del otro es olvidado, porque eso es lo que permite que la violencia sufrida sea olvidada por la sociedad en el presente y en el futuro, y no llegue a aparecer nunca en la historia oficial. Entonces la historia individual de la víctima desaparece en la nada bajo el relato perdurable del verdugo, e incluso la misma víctima deja de ser capaz de comprender y narrar su historia. Cuando la memoria de la víctima perece, es como si nada hubiera sucedido. Por ello, la forma extrema del dominio no es explotar al otro, torturarlo o matarlo. Es conseguir que su nombre sea borrado de la historia, nadie lo recuerde ni lo añore, ni él mismo pueda ya recordarse y añorarse a sí mismo. Ésa fue la técnica, perfeccionada hasta límites antes impensables, que desarrollaron y aplicaron sistemáticamente todos los regímenes totalitarios europeos del siglo XX, desde España hasta la URSS, tanto como los asiáticos, africanos o americanos.

Así pues, para Adorno, la ecuación es clara. El dominio, la violencia, consisten en la imposición del olvido, y, por tanto, la justicia comienza con la recuperación y reconstrucción de la memoria. El siguiente paso en la reflexión adorniana es que quien mejor puede cultivar y salvar la memoria son las diferentes formas artísticas. Si de lo que se trata es de salvaguardar y recomponer historias individuales, de narrar su dolor, su condición de víctimas, el lenguaje abstracto de la filosofía tiene poco que hacer. Son las obras de arte, concretas como los mismos individuos y sus historias, las que tienen la capacidad de contar las historias olvidadas. Escribe Adorno en su *Teoría estética*: «Hay algo en la realidad que es reactio al conocimiento racional. Y es que a esta forma de conocer le es extraño el sufrimiento porque cree poderlo determinar subsumiéndolo, cree tener medios para suavizarlo. Lo que apenas puede expresar por propia experiencia: eso sería irracional. El sufrimiento, cuando se convierte en concepto, queda mudo y estéril: esto puede observarse en Alemania después de Hitler. En una época de horrores incomprensibles, quizá sólo el arte pueda dar satisfacción a la frase de Hegel que Brecht eligió como divisa: la verdad es concreta»².

La memoria, salvada así por la literatura, la música, la pintura o cualquier otra forma artística, permitirá realizar tres funciones:

2. *Teoría estética*, p. 33.

La primera es una función de conocimiento. La memoria salvada en las obras de arte permite conocer y comprender lo sucedido y comprenderlo de manera crítica, oponiendo la memoria de las víctimas o los testigos a la memoria de los verdugos.

La segunda es una función de aprendizaje moral. El conocimiento que aportan esas obras no sólo debe permitir conocer la violencia, sino también aprender a combatirla, a liberarse de ella. Esas obras hacen posible un aprendizaje moral, lo único que puede evitar que las generaciones siguientes caigan de nuevo en los errores ya cometidos. Es lo que Adorno pedía en su nueva formulación del imperativo categórico: no repetir los horrores del pasado³.

La tercera es una función de justicia. En primer lugar, porque esa memoria recuperada es necesaria para abrir procesos judiciales que hagan justicia, y que, aunque ya tarde y sólo de manera simbólica, reparen en lo posible las injusticias pendientes del pasado. Y, en segundo lugar, porque la mera existencia de esa memoria contenida en las obras de arte en la esfera pública, es ya una primera forma de justicia, en tanto recupera el nombre de la víctima para la historia, reconoce que fue tratada injustamente y le reinstaura su dignidad. Porque pone fin al olvido.

Adorno elaboró su reflexión pensando en una serie de autores, en especial músicos y escritores, en cuyas obras veía reflejada esa labor de la memoria. A mí me gustaría mostrar cómo muchos de los elementos de su teoría sirven para dialogar con otros autores que no llegó a conocer. Milan Kundera es uno de esos autores con los que un diálogo podría haber sido enriquecedor, tanto por las profundas similitudes como por las diferencias. Desde luego, no voy a pretender que la teoría de Adorno explique la literatura de Kundera, eso sería completamente antiadorniano, pero sí que puede dialogar con él de una manera productiva y ayudarnos a iluminar algunos aspectos de su obra.

II

El primer libro de Kundera al que voy a referirme es aquél por el que el Gobierno checoslovaco, que ya le había prohibido publicar y había borrado su nombre de los libros de historia de la literatura, le sustrajo además la nacionalidad checoslovaca. El libro se titula *El libro de la risa y el olvido*, su objeto es la violencia del régimen comunista checoslovaco después de la ocupación soviética del 68, y, aunque está escrito en checo, apareció publicado por primera vez en 1978 en París, después de que Kundera hubiera tomado el camino del exilio en 1975.

¿Cuál es el contenido del libro? ¿Qué nos cuenta sobre la violencia? Fundamentalmente, lo que nos muestra ya desde la primera página es que la técnica con la que el régimen somete y castiga a los disidentes, sospechosos de disidencia, a los diferentes, a los que protestan o critican aunque sea mínimamente y en voz baja, es condenarlos al olvido. Algunos de ellos son ejecutados

3. Véase *Dialéctica negativa*, p. 365.

sin contemplaciones o encarcelados, pero lo que el poder persigue no es tanto la desaparición de su cuerpo como la desaparición definitiva de su nombre y su recuerdo. Los libros de historia, fotos incluidas, son sistemáticamente manipulados, y Kundera recuerda que, sólo a lo largo del año 1969, el régimen expulsó de su trabajo a 145 historiadores. Pero lo que Kundera relata con mayor profundidad es como la misma técnica se lleva a cabo con personas vivas. Miles de profesionales, intelectuales, como el propio Kundera, no son ejecutados ni encarcelados, sino reducidos al olvido en vida. Se les prohíbe publicar, se les expulsa del trabajo, no se les reconocen sus méritos ni aportaciones, se impide que nadie pueda ofrecerles un buen empleo donde proseguir con sus tareas, y se advierte a amigos y conocidos de que no les presten ayuda y ni siquiera los saluden por la calle. A medida que su nombre va dejando de pronunciarse, se los va reduciendo a una existencia cada vez más mínima, se los va relegando a los márgenes de la sociedad. La mayoría acaba por rendirse y retirarse a pequeñas ciudades o pueblos de provincias, donde, incapaces de encontrar otros empleos, malviven como camareros o basureros. Están vivos, pero nadie los recuerda ni habla de ellos, nadie los echa en falta, la sociedad no los necesita. Han sido arrinconados como perdedores y fracasados, como seres que no merecen gozar de los beneficios de la vida en sociedad ni ser recordados por la historia. Alguno de los personajes llega a ironizar diciendo que, si tienen alguna posibilidad de inmortalidad, está sólo en los archivos de la policía, el único lugar donde se conserva al menos su condena al olvido⁴.

En el libro, Kundera nos narra, entre las desventuras de sus personajes ficticios, su propia historia. También su nombre fue borrado de los manuales de literatura y del listín telefónico. En esos momentos, contó con la generosa ayuda de unos pocos buenos amigos, que se arriesgaron a prestarle sus nombres para que, con ellos, firmara textos que así podía publicar y que le permitían sobrevivir. Pero el temor de Kundera de arrastrar consigo a amigos y colegas en su desgracia, de que haberle prestado sus nombres les llevara también a ellos a perder los suyos, le hizo renunciar a esa balsa salvavidas hecha de nombres regalados y tomar el camino del exilio. En los recuerdos de Kundera sobre ese tiempo de silencio, se mezclan el silencio impuesto por el poder y el silencio de su padre, que murió tras una larga enfermedad que le robó poco a poco la capacidad del lenguaje. El recuerdo del padre que ya apenas podía hablar con su hijo debido a la enfermedad que le impedía recordar las palabras, y la imagen de sí mismo cuyas palabras estaban condenadas al silencio antes de pronunciarlas, se funden en una misma conciencia de la pérdida de la memoria como la peor de las desgracias.

Pero el exilio, por el que Kundera optó, no es la salvación. La protagonista del libro, Tamina, también se ha exiliado de Checoslovaquia. Sin embargo, en la huida no pudo llevarse consigo sus recuerdos de los días felices que vivió en su país antes de la invasión, sus diarios y sus cartas. Su memoria más íntima ha quedado prisionera en el país al que no puede volver, en las manos aje-

4. Véase *El libro de la risa y el olvido*, fragmento 6, cuarta parte.

nas de unos parientes que no comprenden su importancia, y con el riesgo de ir a parar a las manos de la policía. Mientras muchas experiencias personales se borran de su recuerdo, y Tamina no puede ya recordar los rostros de las personas queridas ni reconstruir fragmentos de su propia historia, ha de aceptar que su memoria está cautiva en manos de otros y que nunca va a recuperarla. La violencia totalitaria demuestra así su eficiencia. Tamina no gana su completa libertad al huir, su pasado sigue en manos de aquéllos que la obligaron a irse. E incapaz, por tanto, de lograr su completa libertad en el exilio, Tamina acaba por suicidarse.

Pero lo más interesante del libro, tal como sucede en general en la literatura de Kundera, no está sólo en el contenido, sino de manera muy especial en la forma. Adorno ya señalaba que es en la forma donde se condensa el verdadero conocimiento que una obra de arte ha logrado alcanzar y logra transmitir. Y la estructura de las obras de Kundera sólo puede ser resultado de la misma convicción. Para Kundera, la forma de la novela tradicional, la historia lineal contada por un narrador que todo lo sabe, ya no se sostiene. Nadie cree ya en un relato así. Por ello siente una profunda preocupación por la forma que debe dar a sus libros, y habiendo tenido además, como Adorno, una muy consistente formación musical desde la infancia, buena parte de su reflexión sobre la forma de la literatura procede de las formas musicales.

En sus libros, Kundera combina y entrecruza historias diferentes, contrapone literatura y ensayo, interrumpe el relato para ofrecer sus reflexiones, e introduce en historias ficticias retazos de su propia vida, alternando así momentos diferentes que deben contrastar y contraponerse entre ellos. Algunos libros están contruidos como variaciones sobre un mismo tema, otros como una alternancia de narradores que completan una misma historia. Además, resaltando de la manera más explícita la imposibilidad de creer ya en el encantamiento de la literatura tradicional, en algunos de sus libros, como éste que estamos comentando, Kundera le explica al lector el modo en que los ha escrito y comparte con él sus preocupaciones por la forma. La elaboración más madura y compleja de esta técnica se halla en *La inmortalidad*, el texto que más se aleja definitivamente de la forma de la novela tradicional y uno de sus libros más logrados. Sus obras, así pues, no quedan dentro de una forma cerrada, compacta, armoniosa, sino que la misma forma las rompe y descompone. Y a esa forma quebrada se une un estilo de escritura que impide al lector disfrutar calmada y plácidamente de las historias que el autor le cuenta. Kundera apenas nunca proporciona al lector consuelo o placidez, sentimientos dulces o conciliadores, ni siquiera tristeza o nostalgia, sino incomodidad y disgusto. De sus personajes, incluso de los que representan el papel de víctimas de la violencia, nos revela también su lado miserable, sus fracasos, sus temores, sus torpezas, sus errores, sus mezquindades, y muy especialmente sus momentos de ridículo, un tema éste, el del ridículo, al que dedicará todo un libro, *El libro de los amores ridículos*. Y, en definitiva, nos revela que esos personajes son decepcionantes, se decepcionan los unos a los otros y especialmente a sí mismos. La lectura incomoda, choca, irrita y molesta. Y los finales de sus historias no hacen

más que llevar esas sensaciones al extremo. Los finales de Kundera no tienen nada que ver con el «vivieron felices y comieron perdices» de los cuentos. *El libro de la risa y el olvido* concluye, poco después del suicidio de Tamina, con una triste y ridícula escena en una playa nudista, donde un pequeño grupo de aspirantes a profundos intelectuales hablan unos con otros sin entenderse, y Kundera mezcla la imagen de sus sexos caídos sin vida con la de su insípida conversación. En una entrevista con Ian McEwan, Kundera se queja no sin razón de que las reseñas del libro apenas mencionen su desagradable final. Y si bien *La insostenible levedad del ser* parece acabar mejor, al menos en una variante del final de los cuentos, con una especie de «murieron felices», porque Tomás y Teresa murieron después de haber conocido la felicidad, aunque fuera sólo brevemente, también es verdad que el desagradable sueño de ella poco antes de morir, deja mal sabor de boca al cerrar el libro.

Pero lo que más determina la forma de sus textos es la ironía, que llega a veces al sarcasmo. La mirada que proyecta sobre sus propias historias es profundamente irónica, y en *El libro de la risa y el olvido* esa ironía cae igualmente sobre sí mismo y su propia tarea como escritor. Ese libro es, sin duda alguna, literatura de la memoria. Sus personajes, el propio Kundera entre ellos, tratan desesperadamente de salvar en el recuerdo sus historias personales. Pero, al mismo tiempo, la literatura de la memoria se convierte en objeto de su ironía⁵. Kundera se burla de aquellos escritores que se encierran en su propia memoria, hacen de ella un universo y se instalan en él, viven escribiendo sobre sí y su pasado, y, para no olvidarse de sí, se olvidan de todos los demás. Y se burla de que cada vez más personas de toda clase y condición deseen poner sus recuerdos por escrito. Kundera llega a imaginarse una sociedad donde todo el mundo escribe sobre sí mismo para no ser olvidado, pero ya nadie lee a los demás. Y esa actitud se convierte en una nueva forma de violencia. El ridículo personaje de Bibí, alentado por el, a su vez, ridículo escritor Banaka, sólo quiere escribir sobre sí misma, y escribiendo deja de escuchar a los demás. Obsesionada con el libro que intenta escribir sobre sí, olvida que ha prometido a Tamina ayudarle a rescatar sus diarios de Praga.

Kundera se está, en algún sentido, burlando de sí mismo y de lo que hace, y tomando así distancia frente a ello. Una de sus mejores obras, *La inmortalidad*, es justamente un libro dedicado a analizar la aspiración de todo ser humano a ser recordado tras su muerte. Personajes que ya en vida preparan el recuerdo que dejarán, son el objeto de su ironía. Un tema que comparte con Adorno, que ya se burlaba también de ello. En sus *Minima Moralia* escribía: «Se toma el ser conocido y, por tanto, la posibilidad de la perduración —¿pues qué posibilidad de ser recordado tiene en la sociedad hiperorganizada lo que no hubiese sido antes conocido?—, como asunto de personal gestión, y como antes en la Iglesia, se compra ahora a los lacayos de los trusts la expectativa de la inmortalidad»⁶.

5. Véase *El libro de la risa y el olvido*, fragmento 18, cuarta parte.

6. *Minima Moralia*, fragmento 63.

La actitud de Kundera, tan irónica hacia sí mismo y lo que él está haciendo, nos lleva a la pregunta inevitable, ¿por qué escribe entonces? Kundera la responde en su ensayo *El arte de la novela*. Por lo que allí nos dice, Kundera no aspira a contribuir al aprendizaje moral de las generaciones futuras o a hacer justicia, pero sí aspira al conocimiento. Y la literatura, especialmente la novela, es capaz de aportar un conocimiento de todos los aspectos de la vida humana que no puede obtenerse por otros medios. Sólo la literatura comprende a los individuos como individuos y a los hechos concretos como tales, sin perderlos en la abstracción de la filosofía o en los relatos generales de historiadores y estudiosos de la política⁷. Si se trata de conocer la violencia, es la literatura quien mejor puede hacerlo. Dice Kundera, en su ensayo *El arte de la novela*: «Nunca dejaré de repetir que la única razón de ser de la novela es: decir aquello que sólo la novela puede decir»⁸. Y añade: «Los acontecimientos históricos de que hablan mis novelas a menudo han sido olvidados por la historiografía».

Una de las mejores novelas donde Kundera ha intentado ofrecer ese conocimiento de la violencia que sólo la novela puede alcanzar es, sin duda, *La insoportable levedad del ser*.

III

Publicada en 1984 también en París, *La insoportable levedad del ser* nos narra la historia de Tomás y Teresa, entrelazando en el argumento su compleja relación de pareja y sus padecimientos bajo el régimen comunista, antes, durante y después de la ocupación soviética de 1968. Toda la historia está narrada y construida desde una amarga decepción: que una vida no es suficiente para aprender a vivir. Que con una sola vida uno no tiene tiempo de hacer pruebas, ensayos, bocetos, sino que tiene que construir su vida de una vez y sin segundas oportunidades. Es la idea de que no da tiempo de aprender a vivir, de que las vidas están por ello llenas de errores que ya no hay modo de reparar, a la vez que atrapadas en mil contingencias que parecen determinarlas más que la propia libertad. Vidas mal hechas que, de todos modos, después de la muerte, caerán en el olvido y desaparecerán para siempre.

¿Qué es lo que nos enseña Kundera en esta novela sobre la violencia totalitaria? En primer lugar, nos enseña algo que era también para Adorno de gran importancia. Que ante la violencia del totalitarismo, el individuo no tiene modo de combatirlo, que la praxis no va a aportarle nunca libertad, y que su única esperanza reside en una resistencia negativa, en tomar distancia, en retirarse a los sótanos, pero nunca en combatir de frente.

Tomás es un respetado cirujano de un importante hospital de Praga, cuyo trabajo le ha permitido salvar muchas vidas, y está orgulloso de él. Tiempo

7. Véase el artículo de Richard Rorty «Heidegger, Kundera, Dickens», en *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos*.

8. *El arte de la novela*, segunda parte.

después de la invasión soviética, su indignación por lo que está sucediendo le lleva a escribir un breve pero lúcido artículo contra el Gobierno. La publicación de ese artículo en una revista y su posterior negativa a retractarse de él, le costarán la pérdida de su trabajo y, tiempo después, la imposibilidad de continuar ejerciendo la medicina. Para Tomás era importante escribir ese texto por razones de justicia, pero es dolorosamente consciente de que, con él, no ha salvado ni tan sólo ayudado a nadie, y, en cambio, al dejar de operar, ha dejado de salvar vidas. Su acto de rebeldía no ha tenido ninguna consecuencia positiva para nadie, pero sí terribles consecuencias negativas para sus pacientes y para él mismo. La impotencia del individuo ante el poder totalitario, la inutilidad de las acciones que emprende, quedan así claramente plasmadas. Kundera ilustra lo mismo que Adorno afirmaba: intentar combatir el poder de frente no logra abrir espacios de libertad. No es en el combate directo donde hay que buscarlos, sino en los rincones que el poder desatiende, allí donde no vigila porque no cree que haya nada que merezca ser vigilado.

La novela nos ofrece también otras dos importantes ideas sobre la violencia, interrelacionadas con la anterior y entre ellas, de las que Kundera resaltó explícitamente su importancia.

La primera de ellas relaciona la violencia contra seres humanos con la violencia contra los animales. Para Kundera, las manifestaciones de crueldad contra animales tienen un valor de aviso, alertan de inminentes formas de violencia contra las personas. En la Checoslovaquia ocupada, poco antes del recrudescimiento de la represión contra los ciudadanos, hubo diversas matanzas de perros callejeros. Kundera lo narra en *El vals de despedida*, mal traducido al castellano como *La despedida*. En *La insoportable levedad del ser*, vuelve a narrarlo: «Se pedía, por ejemplo, que se eliminasen las palomas de las ciudades. Y se las eliminó. Pero la campaña principal se orientaba contra los perros. La gente aún estaba desesperada por la catástrofe de la ocupación, pero los periódicos, la radio y la televisión no hablaban más que de perros, que ensucian las aceras y los parques, ponen en peligro la salud de los niños, no tienen utilidad alguna y sin embargo se los alimenta. [...] La maldad acumulada y entrenada contra los animales tardó un año en dirigirse a su verdadero objetivo: la gente. Empezaron a echar a la gente de sus trabajos, a detener, a montar procesos judiciales. Los animales ya podían respirar tranquilos»⁹.

En su ensayo *El arte de la novela* lamenta que ningún manual de historia lo mencione, cuando es fundamental para comprender lo que sucedió. «Durante los años inmediatamente posteriores a la invasión rusa de Checoslovaquia en 1968, el terror contra la población estuvo precedido de matanzas de perros, organizadas de forma oficial. Un episodio totalmente olvidado y sin la menor importancia ni para un historiador ni para un estudioso de la política, pero de un significado antropológico supremo. Es sólo con este episodio que he sugerido el clima histórico que se respira en *El vals de despedida*»¹⁰.

9. *La insoportable levedad del ser*, p. 295.

10. *El arte de la novela*, segunda parte.

La misma figura se repite de otros modos. Por ejemplo, cuando Teresa descubre una corneja que ha sido torturada por unos niños, intuye que algo malo se avecina. Por ello le parece tan necesario recogerla e intentar salvarla, aunque sea en vano, y por ello para Tomás será tan conmovedora la imagen de Teresa llegando a casa con la corneja herida. Funciona como la advertencia de una futura desgracia. Los protagonistas saben leer ese aviso y por él tomarán la decisión de dejar Praga¹¹.

La idea de Kundera es que la violencia se aplica de manera ascendente. Comienza por los más débiles, los que están debajo de todo en la gran estructura del dominio, los más indefensos, y si no se la frena en este primer estadio, va ascendiendo progresivamente y haciéndose cada vez más peligrosa. Los violentos se acostumbran a la violencia con los más débiles y, una vez entrenados, pueden aplicarla a los demás. Por eso, para frenar la violencia, habría que frenarla desde sus raíces, desde abajo. De ahí las conocidas sentencias de Kundera: «No hay seguridad alguna de que Dios haya confiado efectivamente al hombre el dominio de otros seres. Más bien parece que el hombre inventó a Dios para convertir en sagrado el dominio sobre la vaca y el caballo, que había usurpado. Sí, el derecho a matar un ciervo o una vaca es lo único en que la humanidad coincide fraternalmente, incluso en medio de las guerras más sangrientas»¹². Y unas páginas más adelante: «La verdadera prueba de moralidad de la humanidad, la más profunda, radica en su relación con los que se encuentran a su merced: los animales. Y en este aspecto, la humanidad ha sufrido un fracaso fundamental, un fracaso tan fundamental, que todos los demás resultan de éste»¹³.

Adorno, quien ya en la *Dialéctica de la Ilustración*, junto con Horkheimer, exploraba la compleja interrelación entre el dominio de la naturaleza y el dominio de los seres humanos, no habría considerado la posición de Kundera muy lejana de la suya propia.

La segunda enseñanza que Kundera pretende ofrecernos se encuentra al final de la novela. Una vez Tomás y Teresa pierden sus puestos de trabajo, inician un lento y amargo descenso por la escala social, con trabajos cada vez peores y menos amigos, y permanentemente acompañados por el temor de lo que sucederá en cada nuevo escalón descendido, y la casi paranoica sospecha de quién de sus conocidos será también un confidente o les estará incluso tendiendo una trampa. Poco a poco, van siendo arrinconados a los márgenes de la sociedad. Teresa trabaja de camarera en un triste bar, Tomás limpia ventanas. Cuando ya no pueden soportarlo, cuando ya no soportan el temor de lo que vendrá después de eso, son ellos mismos los que deciden voluntariamente bajar de una vez al escalón más bajo de todos, de donde ya no los puedan empujar más hondo. Deciden buscarse un trabajo del que no los puedan echar porque no exista un trabajo peor considerado. En la Checoslovaquia comunista, ese

11. *La insoportable levedad del ser*, p. 163.

12. *La insoportable levedad del ser*, p. 292.

13. *La insoportable levedad del ser*, p. 296.

último lugar es el trabajo de la tierra. Tomás y Teresa venden todas sus pertenencias, todo cuanto les queda, para mudarse a un pueblo en el campo. Tomás se convierte en el conductor del camión de la cooperativa y Teresa, en quien lleva las vacas a pastar.

La vida en el campo que Kundera nos narra no es una vida idílica. Es una vida en la pobreza, donde los campesinos no son propietarios de la tierra, malviven con pocos recursos, desatendidos por el Estado, y la mayoría de ellos sueñan con poder mudarse a la ciudad. Para el Estado, la gente que vive del trabajo de la tierra tiene tan poco valor que se despreocupa de ella, y en esa desatención no se molesta siquiera en investigar sus opiniones políticas ni su comportamiento. Es precisamente por ello que Tomás y Teresa encuentran allí, por primera vez, un momento de libertad. Retirados voluntariamente a los sótanos de la sociedad, rendidos, asumiendo una existencia sin esperanzas, para el Estado pasan a ser inútiles e inofensivos, impotentes, y por ello puede ya dejar de vigilarlos. Una vez ante el Estado dejan de parecer una amenaza, pueden comenzar a vivir en paz. Ésa es la única forma de libertad que finalmente encuentran. La misma que Adorno describía.

Tomás y Teresa no sólo hallan en el campo un reducto de libertad, sino incluso un momento de reconciliación y felicidad, aunque nunca pleno y en cualquier caso muy breve. En el pueblo perdido donde viven, donde nadie tiene ya ningún valor, la amistad se hace posible. No sólo Tomás y Teresa se entienden por primera vez, sino que ganan amigos, en especial el presidente de la cooperativa, que tiene un cerdo al que cría como un perro y bautiza como Mefisto. La imagen del campesino que no se come a su cerdo, sino que lo saca a pasear, es la imagen de la reconciliación con la naturaleza, pintada, eso sí, en tintes cómicos. En ese rincón olvidado, las personas pueden ser amigas entre sí, serlo con los animales, y los animales de diferentes especies entre ellos, y así la perrita de Teresa busca la amistad del cerdo Mefisto. Ese último capítulo donde Kundera nos narra los días felices de Tomás y Teresa, lleva por título, significativamente, «La sonrisa de Karenin», es decir, la sonrisa de la perrita de Teresa. Sin embargo, el Kundera que no quiere que sus lectores sientan consuelo ni felicidad, sólo nos relata en el último capítulo esas escenas de amistad y reconciliación cuando ya nos ha advertido en un capítulo anterior que no tardarán en morir, cuando el camión en mal estado de Tomás se estrelle al regresar de una fiesta. Así pues, sólo sabemos que fueron felices cuando ya sabemos que están muertos. Una última nota de sabiduría que también Adorno proporcionaba, cuando nos decía que a la felicidad sólo se la comprende como recuerdo. «Ningún ser feliz puede saber que lo es. Para ver la felicidad tendría que salir de ella: sería entonces como un recién nacido. El que dice que es feliz miente en la medida en que lo jura, pecando así contra la felicidad. Sólo le es fiel el que dice: yo fui feliz. La única relación de la conciencia con la felicidad es el agradecimiento: ahí radica su incomparable dignidad»¹⁴.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max (1994). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- ADORNO, Theodor W. (1987). *Minima Moralia*. Madrid: Taurus.
- (1984). *Dialéctica Negativa*. Madrid: Taurus.
- (1980). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.
- BLOOM, Harold (ed.) (2003). *Milan Kundera*. Chelsea House Publications.
- GUY SCARPETTA. «Interview mit Milan Kundera». En: <www.kundera.de>.
- KUNDERA, Milan (1987). *El libro de los amores ridículos* (1968). Barcelona: Tusquets.
- (1986). *La despedida* (1971). Barcelona: Tusquets.
- (1982). *El libro de la risa y el olvido* (1978). Barcelona: Seix Barral.
- (1985). *La insostenible levedad del ser* (1984). Barcelona: Tusquets.
- (1987). *El arte de la novela* (1985). Barcelona: Tusquets.
- (1990). *La inmortalidad* (1988). Barcelona: Tusquets.
- MCEWAN, Ian. «Interview mit Milan Kundera». En: <www.kundera.de>.
- RORTY, Richard (1983). «Heidegger, Kundera, Dickens». En: *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos*. Barcelona: Paidós.
- TAFALLA, Marta (2003). *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*. Barcelona: Herder.